

尚美学園大学芸術情報学部紀要 第4号

原典版の活用法についての試論

バッハのクラヴィーア作品を中心に

井上 道子

Toward a Practical Interpretation of the “Urtext” Edition:

With Some Examples from the Clavier Works by J.S. Bach

INOUE Michiko

Abstract

Since its publication in the middle of the 20th century, the "Urtext" edition of J.S. Bach's Clavier works has been highly appreciated, with its use widespread in Japan. Most users, however, find it puzzling that this edition provides only notes, without any signs or directions. The composers in the Baroque period wrote nothing but notes in their works; Bach was no exception. To our lament, he hardly revealed his original intentions in the writings, making the understanding of the edition quite difficult for non-specialists of Baroque music. Thus, we are faced with a dilemma that, while the use of the "Urtext" edition is highly recommended and almost compulsory for serious players and students of Bach's music, the edition is just incomprehensible. In this essay, I would like to propose a way to practically understand the "Urtext" edition. I will explain the differences between harpsichord (clavichord) and contemporary piano; they vary significantly in structure and playing methods. This is the key to the interpretation of this edition.

Key Word: "Urtext" edition, J.S.Bach, Harpsichord, Piano.

[要約]

20世紀の半ば頃に J.S.バッハのクラヴィーア作品の原典版が出版されて以来、今日ではその重要性が唱えられその普及率は、わが国においても確実なものとなった。しかしその楽譜を手にした時、音符以外には何の情報もない事に戸惑いを隠せない人たちも少なくない。音符以外に何の指示も書き入れないのはバロック時代の慣習であった。残念なことに J.S.バッハも例外ではなく、殆ど彼の意図を作品中に残してはくれなかった。従って専門家かもしくは特別に関心を抱いている人以外には原典版は理解しにくく利用もしにくい。しかし、その一方では、J.S.バッハを演奏したり勉強したりする人は「原典版の使用」が必須条件になっているという現状がある。また J.S.バッハが使っていた鍵盤楽器は、現在我々が弾いているピアノとは構造も演奏法も全く異なる。ここではその違いに触れ、原典版を読解し、演奏に結びつける方法の一端に迫りたいと思う。

キーワード：原典版、J.S.バッハ、チェンバロ、ピアノ

初めに

1829年にメンデルスゾーンがJ.S.バッハの死後80年経って、彼の作品「マタイ受難曲」を演奏した。それ以来、再び音楽家達は、J.S.バッハの作品に目覚め始めた。しかし、残念ながら、その間にバロック音楽についての解釈法、演奏法についての知識や資料がかなり無くなってしまっていた。世の中まさしくロマン派時代であった。全ての感情移入が評価され、人々は感情豊かに表現される音楽を最大に愛した。そのような中で、リストやブゾーニはJ.S.バッハのオリジナル作品をロマン派風に編曲し華麗で情熱一杯の作品に仕立て上げた。ブゾーニ同様ムジエリニやチェルニー達もJ.S.バッハのクラヴィーア作品に多くの情報を付加し校訂した。楽譜の中に多くのアーティキュレーションやダイナミックやフレーズ等と共に、彼らの解釈や考えを織り込み、解説を書き入れ、ロマン派的な衣装を着たJ.S.バッハの作品を作り上げた。

私は、これらの音楽家の意見を否定するつもりはもうとうない。確かに彼らの考えには誇張しすぎた表現力があり、バロック様式に沿った音楽表現といったものが見えにくい。しかし、特にブゾーニに関しては納得させられる「音楽観」や解釈が見られ、頭から全部を否定することができない。彼は、立派な音楽家である事には間違いない。確かにロマン派の香りがする。しかし、やはりバロック時代にだって、人間の感情はロマン派に負けない位豊かであったろう。では、何が違うのか？

様式の違いである。表現の仕方が「バロック的」でなければならないのであろう。

しかし20世紀後半になると、音楽学者の間で「ロマン的解釈」に対する意見が見直され、バロック時代の専門的な研究も次第に進み、「正統で有る」と言われる専門書にも演奏にも数多く出くわすようになった。それまでが極端にロマン的解釈に走った反動であろうか。時には無味乾燥としか思えない演奏や解釈が現れ、それが「好ましい」という兆候さえ見え始めていた。

果たして、J.S.バッハのクラヴィーア作品の演奏は本当にそれでよいのだろうか？

1. 原典版の問題

近年、ピアノや他の楽器を始め、音楽を勉強する人なら誰でも「原典版」を用いる事が最良だという事は知っている。どんな楽譜が良いのかを尋ねた時、大抵の経験者はどこどこから出版されている「原典版」と答える。それは、作曲家の自筆譜や作曲家にもっとも近い信頼性のある人たちが写譜した楽譜を元に、出版されているからである。そしてそれがもっとも正統的な楽譜とされている。しかしバロック時代の作曲家の原典版楽譜を手にした時、また我々が演奏会やコンクールや入学試験など最も多く何かにつけてピアノで演奏する機会の多いJ.S.バッハのクラヴィーア作品の原典版を見たとき、装飾音以外にあまりにも情報の無さに戸惑ってしまう。

1) ダイナミックスの指示が殆んどない。

2) アーティキュレーションの情報がない。

これら演奏上の鍵になる基本的な指示がなく、殆ど音符だけが並べられているのである。一見譜面上は全く平板なのである。何も書かれていないということは、演奏する上に何も特別な要求をバロック時代の作曲家はしなかったのであろうか。

今日では J.S. バッハの“クラヴィーア作品”を殆どの人がピアノで弾く。そして原典版を用いる。では、ダイナミックスやアーティキュレーションが楽譜に書かれていないのなら、思いつくまま気の向いたダイナミックスで演奏してよいのだろうか。

それとも何も表現しないで「無」の心境でひくべきなのだろうか。

J.S. バッハがクラヴィーア作品を書いたとき、音符以外には殆ど何の手がかりになる情報や指示を書き入れなかった。楽譜には音符以外は何も書き入れないというのが当時の慣習であったがゆえに、同時代の他の作曲家達の作品中にも同じく音符以外は殆ど見出すことが出来ないのだ。このように何も記されていない楽譜がバロック時代の原典版だからといって、現在我々が限りなく豊かに表現出来るピアノで J.S. バッハの作品を弾く時、出来るだけ感情を押し殺して無表情に弾く事が正しいとは思わない。1749 年にマープルグ¹が、「全ての音楽表現の基本は楽しいとか悲しいなどといった感情表現を持っている」と述べ、当時の多くの音楽家達もそれを認めている。

バロック時代のクラヴィーア奏者なら、演奏法の知識や習慣を熟知しており、誰しも楽譜を見ただけでどのように演奏するとよいかは見当がついたのである。当然バロックの時代にも人間の持っている様々な感情を音楽で表現したのだ。また、作曲家がとやかく演奏者に細かく指示をするということは無礼であるとさえ思われていた時代でもあった。即興も重要視された時代であり、演奏者はその能力を充分備えており、音符のみ書かれた楽譜から即座にアーティキュレーションをつけ、装飾音を織り込み、変奏曲に発展させたりした。そしてその技をチェンバロやクラヴィコードで演奏し披露したのである。

3) テンポに関しても一般的には指示が見当たらない

バロック時代の楽譜に情報が無いという事は、知識が無ければ徹底してその理解に我々を惑わしてくれる。テンポに関しても他の情報と同じく殆ど何の指示も譜面上見ることが出来ない。バロックの「確実なテンポの証明」を、今日まで多くの音楽学者達が試みた。しかし、この時代の音楽をどのようなテンポで弾くのが正しいかを証明する事は大きな問題である。I.H. Bengen² はメトロノームで作られた正しき的確なテンポを数多く示したが、バロックの音楽にはあまり当てはまらない。録音技術が生まれて以来、我々は先代から現在に至るまでの演奏家達の演奏を聴くことが出来る。J.S. バッハのクラヴィーア作品をピアニストやチェンバリストの演奏で聴いた時、解釈の違いを発見すると同時に、極端にテンポの違った演奏にも出くわす。それは、テンポ設定の指示がないという原因からだけによるものではなく、曲のそれぞれのテンポを設定するには、曲の内容や曲の性格の解釈による所が大変大きいからなのである。同じ曲でもその表現の捉え方によってテンポは変わってくるのである。どんな性格に作り上げていくかは「演奏者の解釈に任されている」といった考えの元で次の例を

あげてみよう。

インヴェンションから 14 番変ロ長調を例にとって、2 つの速さの違ったテンポで弾いて見ると、明らかに速く弾いた事によって曲想が軽快になり明るくなる。(譜例 1a & 譜例 1b) 頻繁に現れる 32 音符はターンである。極端に言えば、それを速く弾く事によってターンの練習にもなり軽やかな曲に仕上げる事ができる。同じ曲を遅く弾いてみると(譜例 1c) 32 分音符を丁寧にかつレガートに表情豊かにひくことによって、たっぷりゆとりのある穏やかな歌になり、落ち着いた雰囲気をかもし出せる。インヴェンションが書かれた目的は、J.S. バッハが若い音楽家の為の教育の手引きとして作曲されたのであるから、このようにテンポ上の可能性を求めて勉強するののも一つの方法であろう。どのテンポで弾くかという事を考える事によって、アーティキュレーションや、様々なタッチの勉強も出来、作曲家の意図を汲むことも出来る。

J.S. バッハ：インヴェンション第 14 番より

譜例 1a



譜例 1b



譜例 1c



2 . J.S. バッハが使っていた楽器

古楽器についての知識を把握する事は、ダイナミックスの問題を容易に解決する手がかりだと考える。「現代ピアノでチェンバロやクラヴィコードの為に書かれた曲を弾こうとする人なら、まず誰しもその構造、演奏の為のテクニック、表現法等を知る事は重要なポイント

の一つであろう」と³ A.ボドキーが語っている。確かに今日古楽器で弾けるチャンスは増えては来たものの残念ながら浸透していると云うには程遠い。

J.S.バッハが「クラヴィーアのための」というクラヴィーアという表題を使っている事の意は鍵盤作品としての対象楽器はチェンバロもしくはクラヴィコードであって、決してピアノではなかったという事である。彼は既にピアノと言う楽器は知っていたものの、機能としては納得がいかなかった為か、一曲もピアノのために作曲はしなかったのだ。この事実を、現在バッハの演奏に関心を持っている人達は、再確認しておくべき事柄であろう。

チェンバロの構造

チェンバロの構造を述べる前に、クラヴィコードのことについて少し触れておきたい。バッハの作品の中には楽器の指示は無くても、明らかにクラヴィコード用の作品であるという曲も多く見られる。音量はピアノと比べ物にならない程小さいし、大変繊細だが、機能がピアノと同じだけに、演奏に関しては、指の打鍵の強弱でダイナミックスもほんの僅かだが調整できる。遅い目の曲でハーモニーを味わいながら演奏できる作品など、例えば平均律第一巻の第1番八長調や第8番変ホ短調等が、数ある中でもクラヴィコードを使って演奏してみるとその表現法が確実に理解できる。

プレクトラムを用いて弦をはじいて音を出すいわゆるチェンバロのカテゴリーに属する楽器にはヴァージナル、スピネットがあり、ピアノのようにハンマーで弦をたたいて音が出る仕組みの楽器が、クラヴィコードである。それぞれ音を出す原理が違うために、演奏法も表現法も全く違う。どちらの楽器もピアノのように強靱ではなく、大変デリケートに対処しなくてはならない共通点はある。

弦をはじくプレクトラム機構はいわゆるジャックと呼ばれるものによって行われる。ジャックは、木製で出来ており、この上の部分につけられているタングと呼ばれる小片が回転軸でうずめられている。そのタングにはプレクトラム（爪）と言われている小さな突起状の爪がはめ込まれている。プレクトラムの材質は、当時は鳥の羽の軸が使用され、最近ではプラスチック、皮が用いられこのプレクトラムが弦を実際にはじいて音を出している。大体標準的な二段鍵盤つきチェンバロには、音色の変化の為に上下の鍵盤にそれぞれ< 8 フット > と呼ばれる基準音高のレジスターが設定されている。（上の鍵盤を使用するとき 8' と表し、下の鍵盤を使用するとき 8 と表記する）。基準音高よりオクターヴ高い音が出せる < 4 フット > レジスターが（4' と記す）加わり、この3種類のレジスター < 8' > < 8, > < 4' > が音色の基本になっている。これ以外に < 8' > の弦をフェルトで作られたダンパーによって音の響きを抑え、リュートに似た音色に変化させる < リュート・ストップ > がある。これらのレジスターは鍵盤の両端にあるストップを手で操作し、それぞれを組み合わせで音色を作り出していく。また、上段の鍵盤のみで弾いている < 8' > の音色を下段の鍵盤の < 8, > と結合するための機能、つまり二段の鍵盤の音色を同時に響かせる為の < 連結ストップ > カプラー（C. または K. と記す）が備わっている。この < 連結ストップ > カプラーを用いて下段の鍵盤のみで演奏しても、同時に上段の鍵盤のキーも自動ピアノの鍵盤のように動く。しかしカプラー

を用いない場合夫々の鍵盤は独立して弾くことが出来る。例をあげるとインヴェンションの第2番（譜例2）の第13小節や第6番（譜例3）の第21小節そしてもっと極端な場合シンフォニアの第15番（譜例4）をピアノで演奏した時、同じ音が右手と左手に現れ、どちらかの音符を割愛しなくてはとても弾けないという問題にぶつかってしまう。つまりこれらの曲は明らかに二段鍵盤の為にかかれたものであり、それぞれ連結ストップを用いないで上段と下段各鍵盤を独立させて弾く事によって、楽譜どおりの演奏が可能となってくる。残念ながらこれらの曲をピアノで弾く場合、演奏に無理があり不完全な演奏が生じてしまう。

譜例2：インヴェンション第2番より第13小節



譜例3：インヴェンション第6番より第21小節



譜例4：シンフォニア第15番より第28小節



「無限に自由な表現の中での規制」と「制限付きの表現の中での自由」

上記のように、二段鍵盤のために書かれた曲をピアノで演奏すると生じる技術的な不具合を除けば、ピアノでは限りなく表現の自由がある。どのようにでも演奏できる楽器であるから、「バロック音楽」の様式を考慮に入れて演奏し始めると、気分的にも制約を感じてしまうくらいがある。事実 J.S.バッハのクラヴィーア作品を演奏する場合ショパンやリストのピアノ作品を弾くような「ロマン派の様式」演奏とは演奏法が異なる。つまり無限に自由に表現出来るピアノで演奏するからこそ、バロック音楽を弾く時には制約を守った上での豊かな表現が求められるのである。

では、チェンバロはどのような考えの下で演奏すればよいのだろうか？

チェンバロでは、どの音色をどの様に組み合わせて演奏するかという問題や、どのレジス

ターを用い上下どちらの鍵盤で演奏するかは、全て演奏者の判断に任されている。使用法は演奏者の音楽観や知識や経験により異なる。いずれにしても全てのレジスター（8'8.4'K）を利用して演奏してもピアノに比べると、明らかに限られた少ない音色であることは確かである。始めから限度がある分、演奏者はその可能性を恐れることなく十二分に活用でき、表現豊かに演奏することが可能なのである。それ故、間違ってもピアノでJ.S.バッハを弾く人は、チェンバロはピアノのように数々のタッチによって音量や表現が変化しないし、限られた音色しかないから、「表現法に制限がある」と思ってはならない。例えばカンタービレの表現はレガティッシモ奏法やアゴギークを使って美しく頂点を極めることも歌うことも出来る。もちろん個々のチェンバリスト達の演奏の技術や音楽観によるところが大きいですが、これはピアニストとて同じことであろう。ただ、両方の楽器、チェンバロで弾いても、ピアノで弾いても、忘れてはならないのは「様式」のことである。バロックの様式は、古典派ともロマン派とも違う。バロックはバロック、クラシックはクラシック、ロマン派はロマン派という風にそれぞれの時代の様式には、それぞれの決まりがある。バロックの様式や表現法を守りながら、最終的には豊富な感情表現が可能なのである。

本来は夫々両方とも独立した楽器であるのだから、比較する事はおかしいかも知れない。しかし今日我々は、J.S.バッハのクラヴィーア作品をピアノで弾かなくてはならない現実がある以上次のような表を書き出してみる事にする。

チェンバロとピアノの演奏上における可能性を比較すると、次の表1のようになる。

表1．チェンバロとピアノの演奏上における可能性の比較

	二段鍵盤つきチェンバロ	ピ ア ノ
鍵盤数	5オクターブ（4フットのレジスターを使用する事によって実際に弾いている音よりオクターブ高い音を出す事が出来る。実質6オクターブ）	8オクターブ
音色作り	レジスターの為のストップ操作で音の色が変化する。鍵盤の両サイドについたハンド・ストップによって各音色のレジスターを出し入れし操作する。（上段鍵盤のために8フットレジスター、下段鍵盤のために8'4フット。カブラー＝連結ストップを使用）	様々な種類のタッチで無数の音色に変化することが出来る。
ダイナミックス	レジスターによって設定された音色を使い上下の鍵盤を使い分ける。指・手のコントロール、キーを打つ力を変化させる事や音量を変える事は出来ない。	強弱、cresc.decresc.など全て指先、手など打鍵によるコントロールでつけられる。

表現法	限られた音色の中でアーティキュレーション、アゴギーク、テンポ、リズム等を考慮し、演奏者の技巧、音楽性によって豊かな表現が可能。	限りなく数々の表現法がタッチ等演奏者の技量のコントロール等で実現する。
ペダル（ピアノのペダルに相当するもの）	（無）ピアノのペダルの様な効果の出せる機能はない。従って登場するあらゆる音価の音符は必要に応じて全ての指でつなく。（フィンガーペダル奏法）同音上での指使いのチェンジング等は必須。	（有）音と音を結ぶ時、ペダルの使用もバロック音楽の演奏には問題点が多いが考えられる。
残響	（無）鍵盤から指を離すと同時に音は途絶える。	（有）鍵盤から指を離してもしばらくは音が響いている。
音量	ピアノと比べてかなり小さい	大きい

楽器を考慮したバロック様式の把握

このように書き出してみると、テクニク的な奏法の違いが分かる。鍵盤楽器が発達し、変化し、現在はピアノが主流となった現在、そしてピアノで、J.S.バッハの曲を弾きたい現実がある現状では歩み寄りが必要となる。

従ってJ.S.バッハがどのような楽器を使用して作曲したかを把握しておく事や、当時の楽器の特質を知る事は避けて通れないものである。

表の中でも説明したが、チェンバロでフォルテやピアノや *cresc.* や *decresc.* など指のタッチによつての強弱の幅は出す事が出来ない。だからといって、ピアノでバロック音楽を演奏する時、あたかもチェンバロの音量のみを模倣し、無味乾燥な演奏に陥る事は残念である。楽器自体の特色を生かして、チェンバロでは表現豊かに演奏したり、息吹を注ぎ生きた演奏をしたりする事が充分可能なのである。チェンバロやクラヴィコードにおける可能性を理解する事によって、ピアノ上で演奏する為に必要なダイナミックスや表現法が解決される道に繋がると考えるのである。

「テラス風ダイナミックス」の活用

表1で示したように上下の鍵盤を使い分けたりレジスターを使ったりする事によってチェンバロでも強弱をつけることが可能である。バッハは「フランス風序曲」と「イタリア協奏曲」の中でフォルテとピアノを書き入れている。これによってある程度上段と下段の鍵盤を使い分けるレジストレーションの知識を得る事が出来、バロック音楽のダイナミックには欠かせない「テラス風ダイナミック」の理解も可能になってくる。このテラス風ダイナミックを使用する事は、チェンバロのみならず全ての楽器に応用が出来、バロック音楽の演奏上不可欠で大変重要な論理的な考えである。チェンバロの場合には、レジストレーションと二段鍵盤を駆使してこの奏法をとりいれていくことによって、緊張感や *cresc.* や *decresc.* 感をかもし出す事が出来る。この「テラス風ダイナミック」は、例えばゼクヴェンツが登場している時、又はある一定のフレーズが複数回数同じように表れるときに用いると効果的である。

この思考法はチェンバロで演奏する時だけではなく、ピアノで弾く時にも大いに役立つのである。むしろピアノで弾くときに絶対に使いたいものである。「テラス風ダイナミック」つまり階段式ダイナミックを *p mp mf f* (又は逆も可能) のように論理的に思考し、Pの枠では絶対に *cresc.* や *decresc.* をせず、ずっと弱く演奏する事に徹し、*mp, mf, f* の枠内も、同様にその決められた強さを守り演奏する。その結果一つの大きなフレーズがまとまりを見せ、美しく説得力のある盛り上がりを見せるのに役立つのである。この活用によって、ロマン的ではなく、バロック的な “*cresc.*” (その逆も可能) が出来上がる。この考え方をわきまえておきさえすれば、現代のピアノ機能を上手く活用しながら *cresc.* も *decresc.* も表現出来、バロック的な演奏を目指した時の一つの解決法に繋がる。現代のピアノを使用して演奏する時にこそ、必ず念頭に入れておくことが必要だと考える。インヴェンション第13番イ短調(譜例5)を例にとりあげてみる。ゼクヴェンツが始まる頂点部分の第14小節から一小節ごとの単位で上記の方法を用いダイナミックを下げていくと第19小節にテーマが再現したとき *p* の範囲で哀愁を帯び、落ち着いた短調の雰囲気テーマが醸し出した演奏が可能になる。

譜例5：インヴェンション第13番より第14小節



3. テンポを探る

第一章の3)で原典版にはテンポの指示すら見当たらない事を述べた。それでは、我々はどうのようにしてテンポを設定する事が出来るのだろうか。

楽語のイタリア語本来の意味

18世紀の音楽学者が、速度標語の例えば “*Adagio*” や “*Vite*” からテンポの情報を得られるだろうと指摘した⁴。これらのイタリア語の速度表記は、現在我々が用いているようなテンポの直接的表示ではなく、曲全体の感情とか気分を表す “*アフェクト*” を意味しているという。こうして *allegro* は「楽しい」、*Grave* は「厳かに」などの意味に使われていて、演奏

者に曲に適した表現やテンポへの手がかりを与えていた。その楽語から汲み取るそれぞれの意味は、曲想の理解やテンポやリズムやアーティキュレーションなどの解決に直接結びつき演奏する為の大きな手がかりとなる。

アフエクトを念頭においた速度標語

C.Ph.E.バッハは、1753年に彼の書いた『クラヴィーア奏法』第一巻の中で演奏に関する事を次のように述べている。「一般にアレグロの活発さはスタカート音符で表され、アダージオのやさしさは長い音符やスラーのついた音符で表される。演奏者はたとえ作品中に標語が記されていないくても、又作品のアフエクトを充分に把握していない場合にも、アレグロやアダージオの意味を心に留めておくべきである」⁵。

また、フルート奏者でもあったクヴァンツ⁶（1697 - 1773）は、『良い演奏について』で次のように述べている。「これらの標語（アレグロ、アンダンテ、アダージオなどのイタリア語の標語）は、全てよく選択されている場合にはその曲が特定のタイプの演奏を要求しているのである。一つ一つの曲は、確かに悲しさやいつくしみ、陽気さ、輝かしさ、そして冗談風なもので、様々なタイプのものが交じり合って出来ている。従って始めは悲しく、次には陽気に、その次は真面目にといったように小節ごとに異なった“アフエクト”を表現できなければならない。これは、演奏をする為の重要な手段なのである」。

これらの作曲家が語っている演奏表現に関連した速度標語についての解説はバロック音楽の解釈のために我々到大変役立つ。と同時にその時代の感情移入を前提とした音楽の表現のあり方を確認でき自信と勇気を持たせてくれる。やはり無表情な演奏は当時から好まれなかったのだ。

私達は、生まれたときにはバロックから現代音楽にいたるまでのあらゆるジャンルの音楽を一度に耳にすることが出来た。長い年月を経てきた音楽をあっという間に知ってしまった。しかし残念ながらどんなに情報が発達していても多くの専門書が手に入っても、実際にバロック時代の演奏家がどんな演奏をしていたのか知る由もない。常に音楽を生きたものとして演奏してきた演奏系の人間にとってこれら C.Ph.E.バッハやクヴァンツの言葉は、演奏の手引きであると同時にバロック音楽との関わり方も示唆してくれ納得のいくものである。J.S.バッハ自身も特にこのアフエクトについては意識的に言及しなかったものの、反対ではなかったのである。J.S.バッハは「音楽語法の＜口語体＞つまりリズム、メロディー、モチーフ等の一定の型は、様々な“アフエクト”を表現する為に発展していくと言う形をとったのである」とワルター・セラウキーが述べている⁷。J.S.バッハがアフエクトについて意識的に何処にも言及してはいなかったのは、これについて述べる必要もなく当然の事と考えていたのではないだろうか。

バッハ自身が遺した速度標語 J.S.バッハからのプレゼント！

次の表はバッハ自身が出版した楽譜や自筆作品中に表記している速度標記である。

（表2）

表 2 . J.S.バッハの自筆作品に見られる速度表記

曲目			速度標記
パルティータ	第 2 番	シンフォニア	Grave, Adagio, Andante
パルティータ	第 5 番		Tempo di menuetto
パルティータ	第 6 番		Tempo di gavotta
イタリア協奏曲	第 2 楽章		Andante
同上	第 3 楽章		Presto
平均律第一巻	第 2 番	プレリュード	Presto, Adagio, Allegro
	第10番	プレリュード	Presto
	第24番	プレリュード	Andante
	同上	フーガ	Largo
平均律第二巻	第 3 番	プレリュード	Allegro
	第16番	プレリュード	Largo
	第24番	プレリュード	Allegro
ゴールドベルグ Var.	第15変奏		Andante
ゴールドベルグ Var.	第22変奏		Alla breve

「アフェクト」といった観点にたってみると、これらの速度標記から各曲の性格をうかがい知る事ができ演奏する上に役立つものである。

平均律一巻の第二番のプレリュードでの 3 つの速度標語はなんと明快な指示であることだろう。トッカータ風の前奏曲が第 28 小節の「プレスト」の表示と同時に、トッカータの性格を裏付ける快適なテンポで、演奏者の華麗な技巧をアピールして一気に第 34 小節「アダージオ」に流れ込む。ここではレシタティーヴォの装いで、ゆったりと感情を込めて即興的に音楽が歌われる。続く第 35 小節「アレグロ」では、先ほどの「プレスト」程の勢いを要求せずに、終わりを示す落ち着きを見せながら、明るくしかしドラマティックに締めくくる。平均律一巻の第 10 番も同様、始めからずっとうたわれていた歌が「プレスト」に入った途端チェンバリストの華麗な技巧をみせる場に変わる。まさにバロックの芸術作品独特の「光と影」の対照が鮮やかに描き出されている。興味深いことにこの長い曲とは言えない夫々の前奏曲の中で、第 2 番では 3 回も第 10 番では 2 回テンポが変化する。特に第 2 番ではその変わりようが目まぐるしい。その変化を聴衆や演奏者にアピールする為には、「プレスト」に入る前には少し心の準備も入るだろう。そこで「プレスト」の 3 小節前位からのアルペジオで少しずつ盛り上げていく心の準備をしておこう。「プレスト」が終わってから気持ちを落ち着かせ一息入れるためのモルデント付きのハーモニー、これは「アダージオ」のレシタティーボに入る前の自然な流れを準備してくれているのだ。あの自然な流れがあるお陰でアダージオのレシタティーヴォでは堂々と語っていられる。そして気がついたらコーダに流れ込んでいて自然な流れに沿ってこの前奏曲は終わっていく。何と J.S.バッハは上手に曲の流れを導いてくれた事だろう。

と言う事は、何もテンポの指示していない他のプレリュードでもテンポの変化があってもいいのだろうか? 「そんなに大きな変化でなくてもテンポの動きはあっても良いのです」と、この平均律第一巻の第 2 番前奏曲は教えてくれていると私は確信する。

パルティータの第5番や第6番に指示されている「テンポ・ディ・メヌエット」や「テンポ・ディ・ガヴォット」は明らかに当時盛んに踊られていたメヌエットであり、ガヴォットである。「メヌエットのテンポで」と表示することによって、テンポはもちろん、曲の性格もテンポもおのずと決まって来るのである。この他にトッカータやイギリス組曲、半音階的幻想曲とフーガなどにも速度標記が見られる。これだけではバッハの多く作品を理解するには情報が充分でない。もっとやはり書き入れて貰いたかったと思うのは私だけではないだろう。しかし、テンポ表示にしてもダイナミックス表示にしても有りがたい事に全くないわけではない。この標記の中からくみ取れることを参考にして私たちは大きく視野をひろげれば、他の作品に応用する事が充分出来る。

原典版を理解する次の方法として曲の性格が明確で拍子リズムも特徴のある舞踏曲に目を向ける事を提案したい。J.S.バッハは、イギリス組曲、フランス組曲、パルティータ等多くの舞曲のリズムを使った作品「組曲」を作曲している。これらの作品は多くの示唆に富んだ知識を提供してくれている。登場する舞曲には、既に実際の踊りの曲とはかけ離れた卓越した作品になっているものもある。しかし、それでも尚登場する舞曲の多くはその原型をとどめている。それらの特徴を把握した時、舞曲とは名づけられていないJ.S.バッハの作品の中にも秘められたヒントを見つける事が出来る。それは原典版のみからの楽譜の解釈に大いに役立つものだと考える。

終わりに

偉大な作曲家J.S.バッハの作品を長年に亘って演奏したり指導してきたりはしているものの、その研究したり実体験から得たりした事を、紙面に書くことの難しさに頭をかかえた。世界中にいるJ.S.バッハ専門の研究者があらゆる見解について述べているその上に、私はどのような事を書けばよいのか自問自答していた。また、演奏者側からの観点を文章にすると言う事の難しさも痛切に感じた。羽を切られた鳥のごとく演奏で実際に示すと言う手段を取らないで文章で述べるもどかしさを感じながら書いた拙文である。どれだけ私の意図は伝わったかという心配の部分は大きい。ただ音符だけを映し出された原典版の読み方についての見解が少しでも伝わることを願っている。また、アンナ・マグダレーナ・バッハの小曲集から小さな舞曲の特徴をつかむ事や、J.S.バッハがフリーデマン・バッハの為に作曲した小曲集や小フーガをインヴェンションを勉強する前に指導する事は、J.S.バッハを理解するための貴重なプロセスであり題材だと思う。時々ぶつかる博物館的解釈のJ.S.バッハの演奏ではなく、大きく息づき脈打っているバロック音楽の演奏を常に心がけ、勉強中の人たちにも伝えていきたいものだと考えている。

注及び引用

- 1 Friedrich Wilhelm.Marpurg (1718 ~ 1795)
- 2 Irmgard Hermann-Bengen,Tempobezeichnungen:Ursprung und Wandel im 17.und 18.Jahrhundert. (from Meredith Little & Natalie Jenne 著 : 「Dance and the Music of J.S.Bach」 P.19 より Indiana University Press 2001 年)
- 3 アーウィン・ボドキー著 : 「バッハ鍵盤曲の解釈」千蔵八郎訳 P.10 より音楽の友社、1976 年
- 4 Meredith Little&Natalie Jenne 著「Dance and the Music of J.S.Bach」より P.19
- 5 C.Ph.E.バッハ著 : 「クラヴィーア奏法」東川清一訳 P.121 第 3 章「演奏」より全音楽譜出版社、1963 年
- 6 クヴァンツ : Quvantz, Johann Joahim (1697~1773)
- 7 ボドキー著 : 「バッハ鍵盤曲の解釈」千蔵八郎訳 P.234 より (Walter Serauky 著「1700-1850 年における音楽上の模倣説について」より P.58 ミュンスター 1929 年)

参考楽譜及び辞書

J.S.Bach : 「Das Wohltemperierte Klavier」Teil I, G.Henle Verlag 出版社
「Inventionen & Sinfonien」G.Henle Verlag 出版社
The New GROVE Dictionary of Music and Musicians : 講談社 1993 年